

運動体としての書物

——国木田独歩『運命』、口絵とその差し替えをめぐる——

芦川 貴之

日本の文学的書物の形態を考える上で、「洋画家による口絵進出の時代」⁽¹⁾を迎えた明治時代後期という時期は忘れることができない。その頃、徳富蘆花『不如帰』（明治三三（一九〇〇）・一、民友社）の口絵を描いた黒田清輝、蒲原有明『春鳥集』（明三八・七・四、本郷書院）の青木繁、島崎藤村『春』（明四一・一〇、上田屋）の和田英作といった洋画家による口絵が文学的書物を飾ったのである。油彩画をもとにしたそれらの口絵を可能にしたのは写真製版（コロタイプ版）の技術だが、その技術によって「精妙なタッチで挿絵そのものの味わいを表現することが可能になる」と述べる関肇は、明治三十七年が口絵あるいは挿絵にとつての転換点であったことを強調する。というのも、明治三十七年は新聞における写真製版の印刷が実用化され、日露戦争の戦況報道において写真が用いられるようになった年だからである。⁽²⁾

国木田独歩もまた、時宜にかなうように、自らが編集長として刊行していたグラフ誌『近事画報』を『戦時画報』と改題し、日露戦

争を写真で報じた当事者だったが、独歩が初めて自らの単行本の巻頭に写真製版を用いて洋画家の満谷国四郎による口絵を付したのは第三短編集『運命』（明三九・三、左久良書房）においてであった。この単行本が島崎藤村の『破戒』と並び称されたことはよく知られているが、『破戒』については口絵も含めて書物という観点から捉え直した紅野謙介の研究がある⁽³⁾一方で、『運命』にはその表紙や装丁に着眼した論考が見受けられるばかりであり、その口絵については見逃されてきた。⁽⁶⁾しかし、『運命』に収められた小説テキストを読むにあたつては、その口絵との関係性を問題にしないわけにはいかない。⁽⁷⁾まずは、この口絵が、『運命論者』に付随するものと見なされることもあつただけでなく、実際に『運命論者』の読みを方向づけている例もあることを一瞥しておきたい。

たとえば、独歩の著作の愛読者であつた葛西善蔵は、「自分は今の東洋大学での友人だつた八田君といふ人に読んで見給へと、『独歩集』を貸して貰つたのだつた。それから『運命』『濤声』

『第二独歩集』(実際に『濤声』の後に刊行されたのは『独歩集第二』――引用者注)悉く耽読したものである。」と「三宿にて」(『時事新報』昭和二(一九二七)・二・一六)の中で回想する。⁽⁹⁾ここでは単行本が刊行順に記載されているため、葛西はその順番で独歩の単行本を「悉く耽読した」と考えられるが、明治四〇年七月一三日から九月七日まで滞在した鎌倉で『濤声』(明四〇・五、彩雲閣)を読んだ⁽¹⁰⁾ことを考慮すれば、葛西が『運命』を読んだのは、『濤声』刊行後の明治四〇年一〇月一日発行の四版より前、すなわち、三版までのものと推測され、初版と同じ口絵(図版【I】)を見たと考えられる(各版の書誌と口絵の変遷については後述)。

葛西は同じ文で「運命論者の主人公がつくばつたであらう砂丘」に想いを寄せているが、⁽¹¹⁾「運命論者」本文には、「兎ある小蔭に枯草を敷て這ひつくばい」とあり、「自分」が「砂丘」に「つくばつた」かどうかは明らかでない。それゆえに、このような葛西の解釈は、先行して示された口絵の印象によって導かれたものとみられる。つまり葛西は、本文の「砂山」という語から、口絵に描かれた人物の足元にある空白の地面を「砂丘」と認識し、さらに、その人物に焦点を合わせる口絵の視点に自身のそれを同一化したために、右のような「砂丘」に「つくばつた」という「運命論者」の読みにつながったと考えられるのである。

このような口絵と小説テキストとの共時的な読みの可能性の追究は、先に挙げた紅野謙介によって、島崎藤村の『破戒』と鍋木清方

の口絵を対象にして為されているが、小論の意図は共時的な読みの可能性を明らかにすることに留まらない。というのも、『運命』の口絵は版を重ねる中で挿入位置を変え、さらには差し替えられさえもするからである。そのような口絵の通時的な変遷を念頭に置いた場合、小説テキストは如何に読まれうるのか。固定的ではありえない口絵と小説テキストとの関係を具に検証することで、これまで顧みられてこなかった運動体としての書物の一面を明らかにする。⁽¹³⁾

一 『運命』口絵前史

写真製版の技術は、既述の通り、明治三三年刊行の徳富蘆花『不如帰』の黒田清輝の口絵において用いられていた。このことが示すのは、第一短編集『武蔵野』(明三四・三、民友社)や第二短編集『独歩集』(明三八・七・二六、近事画報社)刊行時点で写真製版による口絵を付すことが物理的には可能だったということである。にもかかわらず、独歩はそれらに口絵を付すことをしなかった。『運命』において初めて写真製版による口絵を採用した要因は何だったのか。まず押さえておくべきは、写真製版による口絵に対する独歩の認識である。『小天地』二巻九号(明三五・六)に「非凡人」を独歩が掲載した時のことを回想した薄田泣菫が、『非凡人』は其頃舶齋せられたキツプリング氏の小説『キム』の挿絵に倣ひ、彫塑家の某君に頼んで、口絵を塑像に取つて、其写を雑誌に掲げた。それ迄小

説の口絵といったら、木版とか石版とかに限られてゐたのを、兎に角新機軸を試みたのであつたが、夫が大層同君の氣に入つたと見えて、態々厚く其の彫塑家に礼を陳べて来られた事があつた⁽¹⁴⁾と述べていることは注目に値する。ここでは蘆花の『不如帰』の口絵が度外視され、「小説の口絵といったら、木版とか石版とかに限られてゐた」としているが、『独歩集』刊行以前に写真製版による小説の口絵に接する機会を独歩が持っていたことを伝える点で貴重である。ただし、その経験は『独歩集』において活かされることはなかったのであつた。

では、写真製版の口絵が『運命』で初めて用いられたのは何故か。理由は主に二つ挙げられる。

一つには、独歩が雑誌編集に携わる中で写真の利用価値を再認識したということが考えられる。独歩が編集長を務めた雑誌『新古文林』一卷六号（明三八・九）には「第一回懸賞募集写真披露課題『海』」として、一等から三等各一枚と選外佳作二枚、計五枚の海景写真が掲載されている。浜辺に打ち寄せる白く泡立った波を捉えたものや穏やかな海に日が沈む光景を捉えたものなど、そこに掲載されている写真からは自然の表情の豊かさが見て取れるが、このような懸賞募集の背後には、繊細な表現を可能にする写真技術に対しての独歩の見識が垣間見られるのである。

もう一つは、小論冒頭でも挙げた蒲原有明『春鳥集』の影響である。その中には青木繁の油彩画『海の幸』が写真製版で挿入されて

いるが、武林無想庵の回想を参照すれば、この詩集を独歩が目にした可能性は非常に高い。というのも、無想庵によれば、自らが小山内薫らと発行した雑誌『七人』第八号（明三八・六・二五）に戯曲「竹村翠」を掲載した頃に、独歩が「戯曲のこういう書きかたがきらい」だと述べた文学者たちの集まりがあり、それに参加していた有明の「第三詩集『春鳥集』が、みんなの手から手へと披露された」。独歩がそれに対して「これはするめ文学だ！……かみしめなければ味がでない……」と「放言してみんなを笑わせた」というからである。これが長い時間を経ての回想だということを差し引いても、「竹村翠」と『春鳥集』の発行日の差は二週間以内とほぼ同時期であり、当時の時評にも両者が併記されていることから、無想庵のこの回想は一定の信憑性が担保されているといえる。

実際のところ、この頃の独歩と蒲原有明との関わりは密接で、先の『新古文林』には、有明の詩「観想」（一卷三号、明三八・七）や「聊齋志異」の翻訳を数編まとめた「短話数章」（一卷五号、明三八・八）、『春鳥集』に言及した萩声子「官能と芸術」（一卷六号、明三八・九）が掲載されているのである。

それに加えて見逃せないのは、『春鳥集』が刊行される約四か月前、青木繁が有明を通して独歩に『海の幸』の売却を掛け合っていた事実である。青木は有明に「拙作『海の幸』の儀、帰来愚姉ともはかり候処許容致呉れ候間、500にて売渡可致候。就ては御手数ながら国木田氏へ至急貴兄より御交渉被下間敷哉。」と述べているが、こ

のやり取りから分かるのは、独歩が青木繁の『海の幸』に興味を示しているということが、青木と有明との間に共通認識としてあったということである。結局のところ、『海の幸』が独歩の手に渡ることとはなかったと考えられるが、これらのことを踏まえれば、青木繁の『海の幸』が口絵として挿入された蒲原有明の『春鳥集』を独歩が見逃したとは考えにくい。『春鳥集』の中で、青木の『海の幸』を挟み込む形で、有明が「海のさち（青木繁氏作品）」という詩を展開しているのを独歩が目当てにしたとすれば、そこに文学と絵画との協働による新たな創造の可能性を感じ取ったにちがいない。そうであればこそ、『春鳥集』とほぼ同時期に刊行された『独歩集』ではなく、その後の『運命』において初めて写真製版による口絵が付され、その次に刊行された第四短編集『濤声』においても継続して洋画家・小杉未醒による口絵が採用されたのではないか。『運命』に口絵を寄せた満谷国四郎がいうように、独歩は絵画について「可なり解つて居たやうで鑑賞の目も利いて居た」⁽²⁰⁾のであり、『運命』に口絵を付したのも、小説と口絵との協働の可能性を考慮した上でのことであつたと考えられる。

二 『運命』口絵の変遷

それでは、小説と口絵との協働を『運命』を例に見ていくにあたって、その口絵の変遷について確認しておきたい。手元にある『運

命』の初版から六版まで（二版を除く）を見ると、初版から五版まで用いられている口絵（図版【Ⅰ】）が六版で別の口絵（図版【Ⅱ】）に差し替えられていることがわかる。⁽²¹⁾念のため、実見した証拠として以下に『運命』各版の書誌情報を示すが、三版以後については変更があった点のみ記す。

初版は、奥付に「明治三十九年三月十五日印刷、明治三十九年三月十八日発行、著作者 国木田哲夫、発行者 戸田直秀、発行所 左久良書房、印刷者 佐久間衡治、印刷所 株式会社秀英社」とある。

表紙全体の基調は紺色、表表紙左肩の「運命 国木田独歩著」の文字は白色のゴシック体、その右には、縦長の長方形の黒枠中に小杉未醒による表紙画が配され、背は無地である。裏表紙中央に水流と桜の花びらを意匠化したと思われる円形の図柄が配され部分的に金の箔押しが施されている。

三版は、奥付の初版印刷発行日の下に「明治四十年五月十三日三版」と追加、「印刷者 高塚慶次、印刷所 三協印刷株式会社」に変更されている。表紙全体の基調は青色、表表紙の題・著者名が朱色に変更されている。また、初版では無地だった背にも題・著者名が付された跡があるが劣化により色は不明。裏表紙の図柄は初版と同型で箔押しの跡はない。

四版は、奥付の発行日が「明治四十年十月一日四版」となり、表紙全体の基調は灰緑色、表表紙の題・著者名は白色に戻され、背の題・著者名は銀色、裏表紙右下隅にはこれまでと同様の水流と桜の

花びらのモチーフを菱形にした図柄が型押しされている。

五版は、発行日が「明治四十一年七月十日五版」となり、「著作者 國木田独歩、発行者 関宇三郎」に変更されている。表紙全体は濃茶色の地に薄茶色の織り布模様が基調となっている。背の題・著者名は消え、裏表紙右下隅の型押しの図柄が正方形に見える角度に変更されている。

六版は、発行日が「明治四十一年九月十五日六版」となり、背に題・著者名が革色で追加されている。

このように見てみると、『運命』は版を重ねるごとに意匠を細かく変更していることがわかる。版によって少しずつ意匠が変更されている点は、「この書を國木田哲夫柳田國男二氏に呈す」との献辞が付された田山花袋の『花袋集』（初版は明四一・三、易風社）と同様である。⁽²²⁾ こういった例は同時期の単行本にコレクション要素があつたことをうかがわせる点で興味深い。

さて、問題の『運命』口絵についてだが、六版で差し替えられる以前にも口絵に関して細部の変更があつたことは既に触れた。すなわち、口絵の挿入位置変更であるが、初版、三版では、目次の後、つまり、「運命論者」の直前の頁に口絵が挿入されているのに対し、四版以後では、巻頭の目次の前に口絵が挿入されているのである。この変更は口絵の持つ意味合いが大きく変わるといって見逃せない。というのも、初版、三版の口絵が「運命論者」に付されたものと受け取られうるのにひきかえ、四版以後の口絵は短編集『運命』

運動体としての書物

全体に付されたものと解釈されうるからである。換言すれば、独歩の『運命』に関して、四版以後の版で初めて手にした読者にとって、口絵が初版と同じものであっても、そこに描かれた人物に「運命論者」以外の小説の登場人物を重ねる可能性があるということである。図版【一】を見れば分かるように、背景の景色が曖昧に描かれたその口絵は固有の場所を明確には特定せず、また、そこに描かれた人物の輪郭がぼやかされていることによって、様々な人物を当てはめる余地がある。この口絵は内実を伴わない空虚な器に喩えることもできよう。その空虚さによって『運命』所収の各小説の何人かの登場人物をその口絵の人物に当てはめることができるのである。

このように考えた場合、口絵の挿入位置変更に作者である独歩の意図が介在していたのかも問題となる。『運命』四版が発行された明治四〇年一〇月に至るまでの直近の独歩の動向を見てみると、『暴風』休載に就き（『日本』明四〇・八・二八）の中で、『濤声』（明四〇・五、彩雲閣）所収の小説に触れた流れで、「他の八編は悉く『独歩集』、『運命』と同時代若しくは、より古き作物に有之」と『運命』に言及しており、「余が作品と事実」（『文章世界』二卷一〇号、明四〇・九）においても、「余が今日まで書きたる小説は最近の数編を除けば、『武蔵野』『独歩集』『運命』『濤声』の四冊に網羅してある。」との書き出しで、「◎酒中日記（『運命』にあり）」といった小見出しごとに自らの小説に解説を加えている。これらの発言を踏まえれば、『運命』四版発行に至るまでに独歩が短編集としての

『運命』を意識していたことは明白であり、口絵の有無に意識的であった独歩が四版で口絵の挿入位置を変更した可能性は高い。さらに付け加えると、のちの五版は、発行の直前に独歩が亡くなり、命日の六月二三日から発行までの期間が二週間あまりしか空いていなかったため、四版の口絵がそのまま踏襲されたと考えられる。また、口絵が差し替えられるという大きな変更が加えられた六版は、その発行が独歩没後三か月近くを経過した後のことであり、口絵の差し替えに独歩の意図が介在したと考えることは難しい。六版における口絵の差し替えは、やはりそれを描いた満谷国四郎が直接関わっていると考えられるが、このことについては後で詳しく述べる。それでは、以下で『運命』各版の小説と口絵との関係を明らかにしていく。

三 「運命論者」と『運命』初版、三版口絵

まずは「運命論者」のテキストとそれに付随すると考えられる『運命』初版、三版の口絵とを併せて詳しく見ていきたい。それに先立って「運命論者」の構造を語りの観点から概観しておく。「運命論者」は、「或日自分は何時^{いつ}のやうに／＼面白い場所を発見^{みづ}けた。」という「《一》」の文に示されるとおり「自分」の語りで始まり、末尾の「《七》」の「其後自分は此男に遇^{あは}わないのである。」という「自分」の語りで結ばれる。その間に自らの半生を回顧する「高橋信造」の物語が挟まれた、いわゆる枠小説の方法が採られている。語り手の

「自分」がそのまま登場人物として、話し手である「信造」の物語の聞き手に回り、その物語を「自分」の語りに取り込むその構造を「話し手と語り手の二重化」と呼ぶ後藤康二は、その点について、「自分」が高橋信造の話を読者に物語る時、高橋信造の言葉をそのままなぞることで、それを「引用・描写」することになる」と述べ、さらに、「独歩の小説の特徴は、物語の引用・描写によって、他者とのコミュニケーションを内在させた表現である」とし、「運命論者」の「自分」が「話し手とその物語を中心化する「場」をこしらえてくれる役割を担っている」とする⁽²³⁾。これらの解釈は一面では正しいが、「自分」と「高橋信造」といった人物の「實在」、すなわち、聞き手と話し手とがそれぞれ個別的に虚構世界に存在するということを無条件に前提としている点において、再考すべき問題を含んでいると考えられる。はたして、「自分」にとつての「他者」として、「高橋信造」は「實在」するといえるだろうか。ここで「運命論者」の「《一》」における「高橋信造」の登場場面を確認したい。

「持て来た小説を懐から出して心長閑に読んで居」り、「何時しか心を全然書籍に取られて了つた」「自分」は、「物音の為たやうであるから何心なく頭を上げると、自分から四五間離れた処に人が立て居た」のに気がつく。その人とは無論「高橋信造」であるが、「自分」には「信造」が、「何時此処へ来て、何処から現はれたのか少しも気がつかなかったのだ、恰も地の底から湧出たかのやうに思はれ」る。ここでは「自分」の語りによって、「小説」の世界と「現実」の世

界との境界を曖昧にするような操作⁽²⁴⁾がなされているといえる。しかし後藤は、別の論考⁽²⁵⁾で「自分」と「高橋信造」との出会いの場面を取り上げながらも、「運命論者」本文の引用を右の文に続く「自分は驚いて能く見ると年輩は三十ばかり」という箇所より後に限っており、右に挙げた箇所は不問に付されている。このように後藤は、「対話の相手は、本質的には他者ではない」という前提を認めたにもかかわらず、「小説」の世界と「現実」の世界とを曖昧にする「自分」の虚構的な装いを無視することによって、「運命論者」の最初の語り手である《自分》にとつて、「怪の男」が他者として立ち現れた」という矛盾した主張を推し進め得たといえる。当然のことだが、「高橋信造」の存在が「自分」以外の第三者によって保証されない限り、「信造」に「他者」としての相貌を認めることは難しい。「自分」と「信造」の存在の個別性を保証する第三者が存在しない「運命論者」から「対話性」を引き出すことは、この小説を曲解することに繋がりがかねない。やはり、冒頭箇所と対応する形で「其後自分は此男に遇ないのである。」と結ばれていることを考えると、「運命論者」の語り手「自分」の存在のみが確かに保証され、「自分」以外に目撃されていない「高橋信造」は、「小説」世界と「現実」世界とを媒介する「自分」に見いだされた、「小説」と地続きの虚構世界内の存在として考えられるのである。換言すれば、「信造」は「自分」の「小説」的な想像力によって形作られていると言える。そのことを裏付ける箇所として、先に挙げた「恰も地の底から湧

運動体としての書物

出たかのやうに思はれ」たという「自分」の「信造」への第一印象を示した一文の「地の底」という表現に特に注目したい。というのも、これは、「信造」が自身の半生を物語る際の言葉と呼応すると考えられるからである。たとえば、「《三》」の「不自然なる境に置れたる少年は何時しか其暗き不自然の底に^{ひそ}蔭んで居る黒点を認めることが出来たのだらう」という「信造」の言葉は、少年時代の自らの境遇を「不自然の底」という言葉で示しており、「地の底」という「自分」の言葉と響き合っている。あるいは、「《四》」の「殆ど何人も想像することの出来ない^{おとしあな}陥穽が僕の前に出て居て、悪運の鬼は惨刻にも僕を突き落しました。」という言葉を見てもよい。「陥穽」に突き落とされたという「信造」の言葉は、自らがのちに不幸な境遇に陥るに至ったということを示す隠喩的な表現だが、それもまた、「自分」が「信造」の存在に気づいたときに感じた「地の底」という言葉と呼応している。これらに見受けられる「信造」と「自分」との感性の類似から、「信造」の言葉は、「小説」世界に通ずる「自分」によって紡ぎだされたものと考えられるのである。

このような視座から『運命』初版、三版の口絵（図版【一】）を見ると、そこに描かれた人物の輪郭の曖昧さが、「自分」が見た「高橋信造」の存在の不確かさと響き合っているように見える。それでは、この口絵の人物を「高橋信造」と見做すことが出来る根拠を確認していきたい。

まず「運命論者」冒頭の「信造」の外見描写と照らし合わせてみ

ると、鎌倉に「年中住んで居る」という「自分」は、その浜辺に「都人士らしい者の姿を見るは稀」と冒頭で語るが、その後「年輩は三十ばかり、面長の鼻の高い男、背はすらりとした腹形、衣装といひ品といひ、一見して別荘に来て居る人か、それとも旅宿を取つて滞留して居る紳士」と見られる「高橋信造」の存在を認める。やはり、口絵の人物の中折れ帽を被ったその姿は、「信造」を「青年紳士」と呼ぶ鎌倉在住の「自分」よりも、そう呼ばれる「信造」にふさわしい。「今日までの生涯の経過」を語ったのちに、「淋しき砂山の頂に立つて沖を遙に眺て居た」と「自分」に顧みられる「信造」の姿は、この口絵の人物に違和感なく当てはめられるのである。

さらに、口絵の人物の恰好だけでなく表情や姿勢の細部を確かめると、「運命論者」の語り手としての「自分」が顧みた「信造」の心情や情況が口絵の人物に投影されていることが見て取れる。

まず、左手で帯をしつかりと握りしめる様子に注目したい。「若し貴様が僕の物語を悉皆聴て、其上で僕を救ふの策を立て、下さるのなら僕は此上もない幸福です。」や「若し此運命から僕を救ひ得る人があるなら、僕は謹しんで教を奉じます。其人は僕の救主です。」という言葉を発する「信造」は、「他人の自殺を知つて之を傍観する訳には行きません」と述べた「自分」に対して挑発的な発言をしているようにも捉えられるが、「信造」のその言葉からは、自らを救抜してくれる何かに縋りたいという気持ちが同時にうかがえる。このような「信造」の心情を読み取る「自分」の眼差しが、こ

の人物の左手に投影されていると解釈することができる。

また、足元が曖昧にぼかされている点は、その人物の不安定な性情や立場を表象していると考えられる。「自殺は決心です。始終、惑のために苦んで居る者に、如何して此決心が起りませう。」や「自殺の力もなく、自滅を待つほどの意久地のないものと成り果て居る」という吐露が端的に示すように、「信造」は自身で決心することの出来ない情況に置かれている。このような「信造」の立場の危うさを見て取る「自分」の視線が口絵の人物の足元に投影されていると考えられるのである。

『運命』初版、三版の口絵では、「運命論者」の「自分」が眼差し「高橋信造」の形象と親和性を持った人物の表象がなされていると言える。

四 短編集『運命』の口絵

第二節で確認したように、『運命』初版と同じ口絵は四、五版において巻頭の目次の前に挿入位置が変更される。このことによって、『運命論者』に付随するものと見なされた口絵の役割は変わり、『運命』所収の各小説と響き合いを見せる「短編集『運命』の口絵」として捉えなおすことができる。それでは、具体的に各小説と口絵(図版【一】)とはどのような響き合いを見せるのだろうか。「運命論者」の後の「巡査」以下の小説を収録順に見ていきたい。

まず「巡查」についてだが、口絵の人物と見合う登場人物は見受けられない。「骨格の逞しい、背の高い堂々たる偉丈夫」であり、「柔和の相貌とは言へない」人物である「山田銑太郎」は、口絵の人物と同一人物とは受け取れず、舞台設定もまた「指物屋の二階の一室」であるため口絵に見合わない。

それでは、「大河今蔵」の手記という体裁を取る「酒中日記」はどうか。舞台設定は「小ぼけな島、馬島といふ島」であり、口絵に描かれた屋外の景色と親和性があると言ってよい。さらに口絵に見合う場面があるので、「今蔵」の手記の部分から「五月十一日」の記述を見てみたい。

今日は朝から雨降り風起りて、湖水のやうな海も流石に波音が高い。山は鳴つて居る。／（改行を示す、以下同一引用者注）（略）要するに自分は孤独である。（略）／親とか子とか兄弟とか、朋友とか社会とか、人の周囲には人の心を動かすものが出来て居る。まぎらす者が出来て居る。若しこれ等が皆な消え去せて山上に樹つて居る一本松のやうに、たゞ一人、無人島の荒磯に住んで居たらどうだらう。風は急に雨は暗く海は怪しく叫ぶ時、人の生命、此地の上に住む人の一生を楽しいもの、望あるものと感ずることが出来やうか。

寄る辺のない自らの境遇に対する「今蔵」の心情の吐露がここには見受けられるが、「今蔵」の「孤独」は、高い「波音」や「海」の「怪しく叫ぶ」音を招き寄せる。遠くの物音にひとり耳を澄ます

このような情景と口絵との関係を改めて見直すと、口絵の人物が右手を右耳にかざしているように見える点は注目に値する。その背後にある黒い影を「波音」を高くする強風に煽られた木々と捉えてみると、口絵の人物に、耳を澄ます「今蔵」の「一本松のやうに、たゞ一人」佇む姿を見て取ることができるのである。

さて「馬上の友」はどうか。船上で旧友と遭遇した「自分」がその旧友との幼い日々を回顧するという筋の小説だが、口絵の人物に相当する登場人物や場面は見当たらない。

次の「悪魔」についてだが、「自分」すなわち「布浦武雄」が初めて「浅海謙輔」を目撃する「《二》」の一節を見てみたい。

夏の末、秋の初めの夜の冴え渡り、半円の月清く澄みて下界はしつとりと露けく静かに、山も林も黒い影に淡霧の白き光を浴びて浮んで居る。

丘の背を辿つて山内の裏山まで来て、小供の時から君子等と筵を布いて遊んだ平地へ出ると此処からは北向の村を見渡すことが出来る。村は何処、林は何処、たゞ見る、月の光は、あらゆる直線を和げ、あらゆる色彩を融き、我世をさながら夢の世に変て居るのである。自分は岩陰に佇立んで居た

暫くすると何者か自分と同等上つて来た人の氣勢、静に控へ、呼吸を凝らして居ると、其者は自分の傍らの岩に腰をかけた。隔つこと十歩、されど岩陰は自分を隠くして居る。

彼も動かず、我も動かず、斯くて幾分を過ぎた。此時、寂と

して音なく、たゞ何処にか虫の音の微かに、遠く聞えるばかり。

「北向の村を見渡すことが出来る」「平地」という場所は口絵に描かれた風景に見合っているように見えるものの、「岩陰」の「岩」に相当するものを口絵の中に見出すことは出来ない。しかし、ある人物がもう一方の人物を背後から息を潜めて見ているという構図はそこに見出すことが出来る。一見すると分かりづらいが、中央左の人物の背後に描かれている錯綜した黒い影を右に辿っていくと、帽子を被った人物の輪郭がぼんやりと浮かびあがり、その人物が正面の人物を背後から見つめているように見えるのである。この絵を「悪魔」の右の一場面に当てはめることは牽強附会ととられる恐れもあるが、少なくともこのように読み取りうるほどの多義性がこの口絵には備わっていると言うことができよう。

さて、以後の「画の悲み」「空知川の岸边」「非凡なる凡人」「日の出」については、口絵に相当する登場人物や場面は見受けられなかった。

このように「短編集『運命』の口絵」として図版【Ⅰ】を捉えなおしてみると、「運命論者」は言うまでもなく、「酒中日記」や「悪魔」といった小説の場面までもを想起させるような多義性を持っていることが明らかとなった。

五 『運命』 六版における口絵の差し替えとその意義

『運命』の口絵は六版で大きく変化を遂げる。繰り返し述べているように別の口絵に差し替えられるのである。それは、帽子を被った男性を繊細なタッチで捉えた初版から五版までの絵とは異なっており、口髭を蓄えた男性が海岸線沿いに立って海の方を眺めている輪郭の明瞭な絵である（図版【Ⅱ】）。そもそも何故この口絵に差し替えられたのだろうか。

『運命』五版発行の五日後、口絵が差し替えられた六版発行のちょうど二か月前、口絵を描いた満谷国四郎が「茅ヶ崎の方へ一番終ひに見舞に行つた時今度写真を撮つたから、それが出来上がったらしい肖像を画いて呉れといったが、未だその写真をみないうちに独歩君は死んで了つた。いづれ、病中や死去の折の印象が薄れた頃、壮健な時分の独歩君を思ひ出して、描いて残して置き度い」と述べていることは注目に値する。というのも、満谷がこの文を寄せた『新潮』特別号の『国木田独歩』（明四一・七、新潮社）には、青年時代から晩年までの独歩の肖像写真が巻頭に掲載されており、六版口絵の人物の恰好と酷似した姿の独歩の写真（図版【Ⅲ】）もそこには含まれているからである。この口絵の人物が独歩に肖せて描かれたかはさておき、やはり、明治四一年六月二三日に亡くなった独歩を追悼する文脈の中で『運命』の口絵も差し替えられたと考えられ

る。

それでは、この差し替えられた口絵は、『運命』所収の小説テクストとどのような関係を取り結ぶのか。まず考えるべきは、初版口絵（図版【一】）を見たことのある読者とそうでない読者とで受け取り方が異なる可能性についてだが、ここでは口絵の通時的な変遷を問題にしているため、初版口絵との比較を前提に話を進めていく。初版口絵と六版口絵とを並べてみると、いずれの人物もほとんど同じ姿勢をとっているため、第二節で述べたように初版口絵が「運命論者」と不可分の関係にあったことを踏まえて、差し替えられた口絵と「運命論者」との関係をまず考える必要がある。それでは、この口絵の人物は「運命論者」のうちのどの人物として受け取ることができるだろうか。

まず、「高橋信造」である可能性についてだが、初版口絵と六版口絵のそれぞれの人物は、同じ姿勢をとっているものの、表情や恰好に違いが見て取れ、それぞれ年恰好が異なって見える点には注意しなければならない。初版口絵の人物に関しては、髭のない滑らかなその顔には陰影がなく若さが感じられるのに対して、六版口絵の人物については、口髭が蓄えられたその顔の頬や首筋に陰影が見られるため若い人物とは受け取れず、「自分」によって「青年紳士」と名指される「高橋信造」には似つかわしくないことが分かった。したがって、六版口絵の人物が立つ場所が海辺だとすれば、当然、「運命論者」において「海浜」に現れるのは「自分」と「高橋信造」

の二人だけであるため、この人物は必然的に「自分」の姿を表したものと考えるを得ない。

また、初版口絵と違って輪郭の明瞭な六版口絵において、上半身が中心に描かれた人物が画面ほぼ中央に配されていることも見逃せない。このような安定した構図は、第三節で見たような、初版口絵における「高橋信造」の不安定な表象とは対照的であり、どこかにこの人物の余裕すらも感じさせるものとなっている。このような解釈は、二枚の口絵を比較した文脈にのみ成り立つことであり、相対的なものであることは言うまでもないが、そのことを踏まえた上で六版口絵を見るならば、この人物を「高橋信造」ではなく「自分」と捉えることは妥当と言えよう。

それでは、初版口絵の「高橋信造」と六版口絵の「自分」との両者がほとんど同じ姿勢を取ったものとして描かれている意味は何だろうか。「運命論者」の内容に即して見ていきたい。

「自分は一言を交へないで以上の物語を聞いた。聞き終つて暫くは一言も発し得なかつた。成程悲惨なる境遇に陥つた人であるところ、くゝ気の毒に思つたのである」というのは、「高橋信造」の「今日までの生涯の経過」について聞いた後の「自分」の感懐だが、それは直後の「自分」の行動に直結している。「信造」との別れ際に「握手して、黙礼して此不幸なる青年紳士と別れた」とあるように、「信造」に同情の姿勢を見せるのである。「信造」に同情した「自分」のこれらの言動が、初版口絵と六版口絵との両方の人物の姿勢の一

致に関係づけられるのではないか。また、「願れば我運命論者は淋しき砂山の頂に立つて沖を遙に眺て居た。」という「自分」の叙述からは、海を眺める「信造」を後ろから「自分」が顧みるという構図が浮かび上がるが、初版口絵を左に置き、右に六版口絵を置いてみると、「自分」の視線の先には遠くを眺める「信造」の背中が映ることとなり、本文から受け取れる「自分」と「信造」との構図が、二枚の口絵を併置することで再現されるようになってるのは偶然ではあるまい。

このように、初版口絵と六版口絵とを比較する中で、それらと「運命論者」との関係を考えて場合、「自分」の「信造」に対する同情を表象したものとして両方の口絵を解釈しうるのである。

実は、このような見方は「酒中日記」に登場する人物関係にも当てはまる。というのも、「酒中日記」には、「今蔵」が「誤って舟より落ち水死」してしまふという後日談が末尾に付されており、それを語る「記者」の以下の文を見れば、「今蔵」に対して「記者」が同情していることは明らかである。

記者思ふに不幸なる大河の日記に依りて大河の絵を知ること能はず、何となれば日記は則ち大河自身が書き、而して其日記には彼が馬島に於ける生活を多く誌さざればなり。故に余輩は彼を知るに於て、彼の日記を通して彼の過去を知るは勿論、馬島に於ける彼が日常をも推測せざる可らず。

記者は彼を指して不幸なる男よといふのみ、其他を言ふに忍

びず、彼も亦た自己を憐れみて、やゝもすれば曰く、あゝ不幸なる男よと。

水死してしまった「今蔵」に対して「記者」が同情を示していることは、「あゝ不幸なる男よ」という「今蔵」が日記の中で自らに向けた言葉を、「記者」も「今蔵」に対してあえて用いていることから容易に見て取れる。「不幸なる」人物に別のもう一人の人物が同情するというこのような構図は、既に見た「運命論者」の「高橋信造」と「自分」との関係と相似的である。したがって、先に見たように、六版口絵の人物に「運命論者」の「自分」を当てはめられるとするならば、海に囲まれた「馬島」を舞台とする「酒中日記」の「記者」もまた、この口絵の人物に当てはめてみることできょう。つまり、海を見つめるこの口絵の人物に、舟から落ちて水死した「今蔵」に想いを馳せ、「馬島に於ける彼が日常」を推測せざるを得ない「記者」の姿をも読み取ることができると言うことである。

『運命』初版口絵と六版口絵とを併せてみると、同情を介した一対一の人間関係をそこに見いだしうるということが明らかになった。それでは最後にこの点に留意して以下の同時代評を見てみたい。

「運命論者」はモーパッサンの「隠者」等と調子の似依つた作であるが、国木田氏はまだモーパッサンのやうに冷然とした暗黒面を見るに至らない。「酒中日記」等は同氏の標本的作物で、日本の作家も批評家も喜ぶ情味といふ奴が塗りつけられてあつて作者は作中の不幸なる男を力及ば、救つてやりたくてならぬ

といふ同情の念が紙上にあらはれてゐます。

白鳥「独歩論」(『趣味』二巻四号、明四〇・四)が独歩の短編集『運命』の名を挙げて論じた一節だが、この評は、国木田独歩といふ「作者」の「同情の念」を「酒中日記」に見出し、そのような「情味」に喜ぶ同時代の「日本の作家」や「批評家」の姿を彷彿とさせる。実際のところ、先に満谷の文を引いた『新潮』特別号『国木田独歩』では、徳田秋江が「唯氏の作は殆ど全て人生の悲惨に對して同情の涙を濺いで居る、といふ点に於て道德的調子がある」とし、『運命』集中には、殊にそれが多い」と述べており、独歩の文学を「品の好い同情同感の文学」と評価している。⁽²⁷⁾『運命』口絵を差し替えた満谷もまた、同じ誌面で「僕の作品などには非常に同情を以て見て呉れて、實際は実に親密であつた」⁽²⁸⁾と、独歩のことを「同情」といふ言葉で振り返っている。これらのことを踏まえると、独歩を追悼する文脈にあつた『運命』六版の口絵は、「不幸なる」人物や「人生の悲惨」に「同情」を寄せる「作者」・国木田独歩を投影した姿として、満谷国四郎によつて新たに書き直されたものと見る事ができる。

以上に見てきたように、国木田独歩『運命』における口絵の変遷が示すのは、口絵と小説テキストとの響き合いが絶えず転調しながらその解釈可能性を伸縮させるさまであり、さらには「作者」の分身をもそこに見出させるような運動体としての書物の可能性であつた。

運動体としての書物

注

- (1) 槌田満文「挿絵史展望——I 変容から新生へ」(下中邦彦編『名作挿絵全集』第一巻、一九八〇・七、一二二頁)
- (2) 関肇「新聞小説と挿絵——小杉天外『魔風恋風』を中心に——」(『日本文学と美術』光華女子大学公開講座)二〇〇一・三、和泉書院、一九六、一九七頁)
- (3) 黒岩比佐子『編集者国木田独歩の時代』(二〇〇七・一二、角川学芸出版)九四—一〇一頁
- (4) 烟霞生「『運命』と『破戒』」(『中央公論』明三九・六・一)
- (5) 紅野謙介「書物のリアリズム」(『書物の近代』一九九九・一二、ちくま学芸文庫)
- (6) 山根由美恵「表紙絵から見る『運命論者』——「画文共働」の時代の中で」(『プロブレマティク』6、二〇〇五・一〇)は「表紙絵と巻頭作の意味を作品集全体で考えること」に重きを置いており、西野嘉章「装画」(『新版 装釘考』(二〇一一・八、平凡社、一〇二頁)もまた、「小杉——引用者補」未醒の描く、どことなく哀愁を漂わせた象徴的人物像」が飾る表紙絵に着目するばかりである。
- (7) ジェラルド・ジュネット『バランステスト』(和泉涼一訳、一九九五・八、水声社)一八頁では、「テキストにある種の(可変的な)囲いを、そして時には公式もしくは非公式のある注釈を与える」ものを「パラテキスト」と呼び、その一つとして「表題」や「序文」等とともに「挿絵」を挙げている。口絵も当然この「挿絵」の範疇に含まれるが、論者は、「もともと純粹主義の、そして外部的な考証知識にはもつとも関心を示さない読み手ですら、本人がそう望みかつ主張するほど容易には、必ずしもそれらのものを切り捨てることはできない」というジュネットの主張に同意する。
- (8) 紅野敏郎「雑誌探索「山比古」の検討(下)」(『資料と研究』第十輯、二〇〇五・三)は、「運命論者」の初出をたどる中で『運命』に触れ、「口絵には満谷国四郎の『運命論者』の主人公の姿が印象深く描き出されてい

た」と述べている。

- (9) 『葛西善藏全集』第四卷（一九七四・一〇、文泉堂書店）一九六頁
- (10) 大森澄雄『葛西善藏の研究』（一九七〇・六、桜楓社）五二頁
- (11) 注(9)に同じ
- (12) 注(5)紅野謙介前掲書二二一―二二六頁
- (13) 石塚純一「金尾文淵堂をめぐる人々(二)」——画家たちと出版社」（『比較文化論叢：札幌大学文化学部紀要 10、二〇〇二・九』）には、『暮笛集』初版の挿絵と表紙絵（赤松麟作と丹羽黙仙が担当）は、泣董のロマン主義的な詩にそぐわない感じがする。金尾文淵堂の主人が装丁画を初版と再版、三版とでそれぞれ変えたことにそれは表れている」とあり、明治三二年初版の薄田泣董『暮笛集』が三版（明三九年）までに次々と挿絵と表紙絵を変更したという例を挙げている。書物の口絵の変遷をたどるという意味では小論に先行するが、この論の重点は画家の仕事にあり、泣董の詩については具体的に言及されないため、文学テキストの読みを口絵との関係から論じる小論の意図とは一線を画する。
- (14) 薄田泣董「国木田独歩君」（『新小説』一二年八巻、明四一・八）
- (15) 蒲原有明『春鳥集』は復刻版（日本近代文学館『名著複刻全集近代文学館』一九六八・九、図書月販）を参照。
- (16) 武林無想庵作・武林朝子筆記・無想庵の会編『放浪通信』（一九七三・六、記録文化社）六五、六六頁
- (17) 孤村主人「七月文壇」（『中央公論』二〇年八号、明三八・八）
- (18) 明治三八年三月一七日蒲原隼雄宛青木繁書簡「青木繁『仮象の創造』一九六六・一、中央公論美術出版、一二二頁。中島国彦『近代文学にみる感受性』（一九九四・一〇、筑摩書房）二〇一頁では「青木と独歩の不思議な因縁」としてこのエピソードを取り上げている。
- (19) 植野健造「名作ものがたり…青木繁『海の幸』の100年」（『東京文化財研究所・石橋財団石橋美術館編『青木繁『海の幸』美術研究作品資料第3冊』中央公論美術出版、二〇〇五・四、五三頁）

- (20) 満谷国四郎「独歩時代の独歩氏」（『国木田独歩』（『新潮』特別号）、明四一・七、一三一頁）

- (21) 初版は復刻版の国木田独歩『運命』（日本近代文学館『精選名著複刻全集近代文学館』一九八〇・五、ほるぷ出版）を参照。なお、『精選名著複刻全集近代文学館』作品解題（一九七二・六、ほるぷ出版）四七頁には、『運命』の原本について、「更に六版では、満谷国四郎が口絵を新しく(?)画いている」という記述があるが、口絵についての詳しい分析はそれ以上為されていない。

- (22) 程原健『花袋書目 書影』（二〇〇〇・五、上毛新聞社）

- (23) 後藤康二「『愛弟通信』と独歩の粹小説」（『日本近代文学』第四八集、一九九三・五）

- (24) 例えば、『牛肉と馬鈴薯』（『小天地』明三四・一一）の岡本による「それでは全で小説ですが、幸に小説にはなりませんでした。」という発言が、作中の世界を「小説」とは対照的な「現実」のものと装う働きがあるのに対して、ここでの「運命論者」の「自分」の語りは、「現実」を「小説」世界に引き寄せているといえる。

- (25) 後藤康二「『自分』という語り手と物語——独歩『運命論者』の場合——」（『日本文学』三七巻一、一九八八・一）

- (26) 注(20)満谷前掲文（『国木田独歩』一三一、一三三頁）

- (27) 徳田秋江「性格の国木田独歩」（注(20)前掲書『国木田独歩』三九―四一頁）

- (28) 注(20)満谷前掲文（『国木田独歩』一三〇頁）

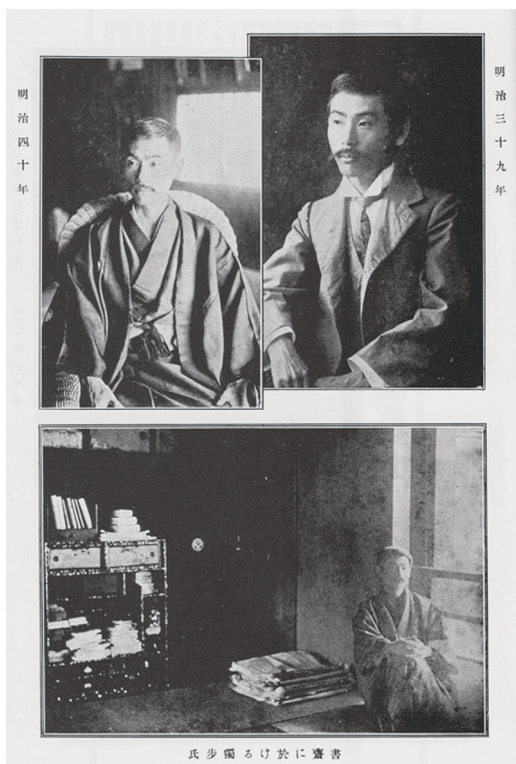
※国木田独歩『運命』所収の小説本文の引用は、後の版において異同がないことを確認した上で初版により、その他の独歩のテキストは『定本国木田独歩全集』（増訂版、一九七八・三、学習研究社）によった。引用文は原則として旧字を新字に改め、ルビや圈点などは適宜省略した。なお、引用文中の傍点はすべて引用者によるものである。



【Ⅱ】『運命』口絵（6版）



【Ⅰ】『運命』口絵（初版～5版、画像は3版）



【Ⅲ】『新潮』特別号『国木田独歩』口絵写真